

SUPLEMENTO LITERARIO DE PAGINA/12 AÑO V Nº 292 8 • 6 • 2003

RADAR libros

Daniel Mundo > Intelectuales y revolución en América latina
Éste sí > Un poema de Juanele Ortiz
Las siete diferencias > *Kamchatka*, en libro y en la pantalla
Reseñas > Auster, Kamenszain, Macedonio, Orwell, Padeletti

El poeta a la intemperie

Aclamado por sus pares como una de las grandes voces poéticas de su generación, Héctor Viel Temperley (1933-1987) permanecía hasta ahora desconocido para el gran público. La edición de sus *Obras completas* (Ediciones del Dock) es, por lo tanto, uno de los grandes acontecimientos literarios de este año, porque devuelve la poesía de Viel a la intemperie en la que siempre quiso estar.

Altísimo Salvaje

POR BÁRBARA BELLOC

En la introducción a las *Obras completas* de Viel Temperley (que se reproduce en esta misma edición), Tamara Kamenszain escribe que "sería un despropósito pretender armar alrededor de esta poesía samurai un mito de autor". El comentario es atinado. No sería sólo un despropósito, sería una tarea frívola cuyo fracaso ya ha quedado demostrado y, como fuere, un imposible. Nada más extraño a la impronta del poeta intuitivo y bárbaro. Porque la tan esperada edición de las *Obras completas* de Héctor Viel Temperley (Ediciones del Dock) viene, al fin, a dar por tierra con el mito de un autor hasta ahora de culto, de circulación casi secreta entre sus lectores azarosos y siempre leales, de vigía en los márgenes, para, en el mismo movimiento, dar testimonio del proceso de elaboración de una poética que sin renunciar a su cualidad de atípica, al revelarse 'de cuerpo entero' –a lo Viel– o como *corpus*, justamente se sitúa en el único lugar que ampara la vida de la poesía: un espacio frágil, inestable.

Los libros de poemas aquí reunidos (*Poemas con caballos, El nadador, Humanae Vitae Mia, Plaza Batallón 40, Febrero 72 - Febrero 73, Carta de marear, Legión extranjera, Crawl* y *Hospital Británico*: un banquete literario que las editoriales nacionales ignoraron hasta el día de hoy, hay que decirlo) confirman el original proceder tentativo de la escritura de Viel, su textura de pliegues y repliegues sucesivos e inconstantes. En suma, lo excéntrico de su inspiración y de su conversión material. O dicho de otro modo: los poemas de Viel Temperley afectan la lectura como el Dios que soñó Nicolás Krebs, el heterodoxo, opera en el mundo humano: como un círculo cuyo centro está en todas partes y cuya circunferencia está en ninguna. El poeta Enrique Molina lo consignó en la contratapa de uno de sus libros: "Un lugar, un sollozo, un rostro, se imponen de pronto al discurso, desde el fondo de otro tiempo. Instantáneamente desarrollan su poder de vértigo, se producen innumerables conexiones, crecen como un polípero en la profundidad, conjuran otros lugares, otros rostros, otros soles, hasta convertirse en una constelación. En la poesía [de Viel Temperley] el relato no es lineal sino irradiante. Un poema es, en cierto modo, el eterno retorno".

Mito y poesía

De manera que el mito (o los rudimentos del mito) ya es asunto del pasado. El mito de Viel Temperley –nadador, soldado imaginario de la Legión Extranjera, padre, amante, "sacado del mundo" y del dolor de la enfermedad por el éxtasis en los jardines del Hospital Británico– como caballero de honor medieval y bohemio por elección, publicista a destajo, explorador argentino incansable y dedicado hachero de árboles caídos en Palermo a las carcajadas. El mito del que entre 1956 y 1986 compuso y editó casi todos sus libros por cuenta propia bajo el sello que transfiguró el nombre de la madre (Parravicini en PAR-AVI-CYGNO) a través de la imprenta salesiana, y que los distribuyó sin el rigor del autor profesionalizado ni la urgencia de llegar, como se supone que se debe, rápido, a manos de los lectores (Viel jamás presentó públicamente sus libros ni integró cenáculo alguno de "escritores"). El mito de Viel Temperley como heredero extravagante de la aristocracia criolla que a los 36 años de edad renunció al privilegio y los deberes para escribir poesía solamente y proseguir las acechanzas de la fe en una vida austera y en sí plena. Ese mito, podemos creer, se desvanece antes de haber tomado forma siquiera.

Y entonces sobreviene lo que importa: el poeta y el hombre, que son uno y dos y son legión y lo mismo en el amor de su Dios en él encarnado, y cuyo pulso —Viel diría: cuya Luz— late en el poema. El poeta y hombre que vivió y escribió con igual pasión ética y estética, con total rebeldía hacia las convenciones de la sociedad de su tiempo, y completa entrega a la vía mística del logos humano (la palabra poética). Como el que mantiene "una relación personal con Cristo" —así lo expresaba— que honrar en forma de escritura. Como una labor auténtica e inexorable, animada por la fuerza misteriosa de la poesía: así de primordial. Lo que se lee, también, en una de las cartas que le enviara a su hija Soledad, cuando ella era maestra en una escuela de frontera a la que asistían los hijos de los últimos matacos:

22 de mayo de 1984

Amor de mi mejor corazón:

Hoy sé la fecha porque ayer cumplí 51 años. Qué vamos a hablar de esa ocurrencia de mi cuerpo en el tiempo, de mi alma aquí abajo. (...)

Te quiero, te extraño, recuerdo muchas veces tu última carta y no sé todavía qué opinar. Mejor no opinar, tal vez. Hablo de eso de querer ayudar y tener a todo el mundo en contra, al mundo que necesita ayuda y al mundo que dice ser el nuestro, el decente, etc.

Siempre ha sido igual, yo tengo esa sensación, y por eso me he convertido en un francotirador receloso, en alguien que no quiere tener ni bandera ni partido ni nada. No pertenezco a la sociedad o sueño con no pertenecerle, y con eso no vivo bien ni mal, pero creo que esa ligera altivez me ayuda a meterme en mí buscando una salida hacia otro mundo. La poesía tiene esa altivez y flota libre o bastante libre sin necesitar nada de nadie. No conozco otra cosa menos agarrada a la materia.

En el principio era el verbo. Amén.

Te quiero, te extraño y ruego por vos para que Dios te dé fuerzas si esa es su voluntad. Yo no sé si ando mal de salud, hablo en serio, o algo parecido. No sé si me estoy rompiendo o ando psíquicamente podrido. Pero escribo, tengo algunos contactos humanos importantes, rezo y dibujo.

Te quiero, sufro con vos y te abrazo desde las últimas venas de la tarde de hoy.

El cuidado de sí

Artesano de un estilo que supo adelantar varios de los rasgos que la poesía argentina de la última década asumió como propios –y sus tonos, sus ritmos, sus figuras y procedimientos: desde el coloquialismo lato y un registro buscadamente espontáneo, instantáneo, hasta la modulación y transposición musical y de sentido del verso propio como "cita" y la recuperación del poema como canto–, Viel dio forma a su poética en el filo de una subjetividad siempre dispuesta a dar "el gran salto", "buscando una salida hacia otro mundo" (dice en su correspondencia). Por ello, el hombre escribía, oraba y practicaba ejercicio físico a diario, y el poeta se valía de la vida disciplinada de su cuerpo, de su mente y de su espíritu para alcanzar ese otro mundo y otra vida: en las palabras. A la manera de Rumi, de Lal Ded y de una de sus lecturas cotidianas, los *Salmos*. Poesía de conocimiento no por vía intelectual sino intuitiva. Poesía de reconocimiento. Lo real, y no leyenda. Experiencia de aquí, de ahora, de todo tiempo y lugar en que se dan lectura y escritura, verbo y acto. Quizá por esto, de la escritura de Viel Temperley no es posible sospechar deliberación alguna —la marca de un yo lírico que reclama su autoría—, sino presentir un devenir, "espiral de espuma", advenir, "todas las primeras misas/ del mundo/ que se rezan por mi alma", dar la bienvenida:

Unas macetas de amarillo

No tengo para ver sólo los ojos.
Para ver tengo al lado como un ángel,
que me dice, despacio, esto o lo otro,
aquí o allí, encima o más abajo.
Siempre soy el que ve lo que ya ha visto,
lo que ha tocado ya, lo que conoce,
no me puedo morir porque ya tengo
la muerte atrás, vestida como novia.
Voy entrando, de a poco, en lo que es mío,
en lo que ya fue, en lo que me nombra,
campos azules y altos hasta el pecho,
con el machete centelleante y rápido.
Veo cómo comienzan las naranjas
a nadar por el aire, a perfumarlo,
girando velozmente en sus semillas.
Veo moverse ese árbol, luego el otro,
pierdo el sentido de mirar la vida,
me lleva el mar, el pecho hacia lo alto,
muevo el cielo en el puño como un poncho.
Me quieren despertar y estoy despierto,
no me pueden tocar, me aman, me gritan,
me lloran como a un muerto y estoy libre.
Yo puedo separar filo y cuchillo,
guardar el uno y arrojar el otro,
terminar con un truco la semana,
pintar una macetas de amarillo.

(*El nadador*)

Aquí y ahora

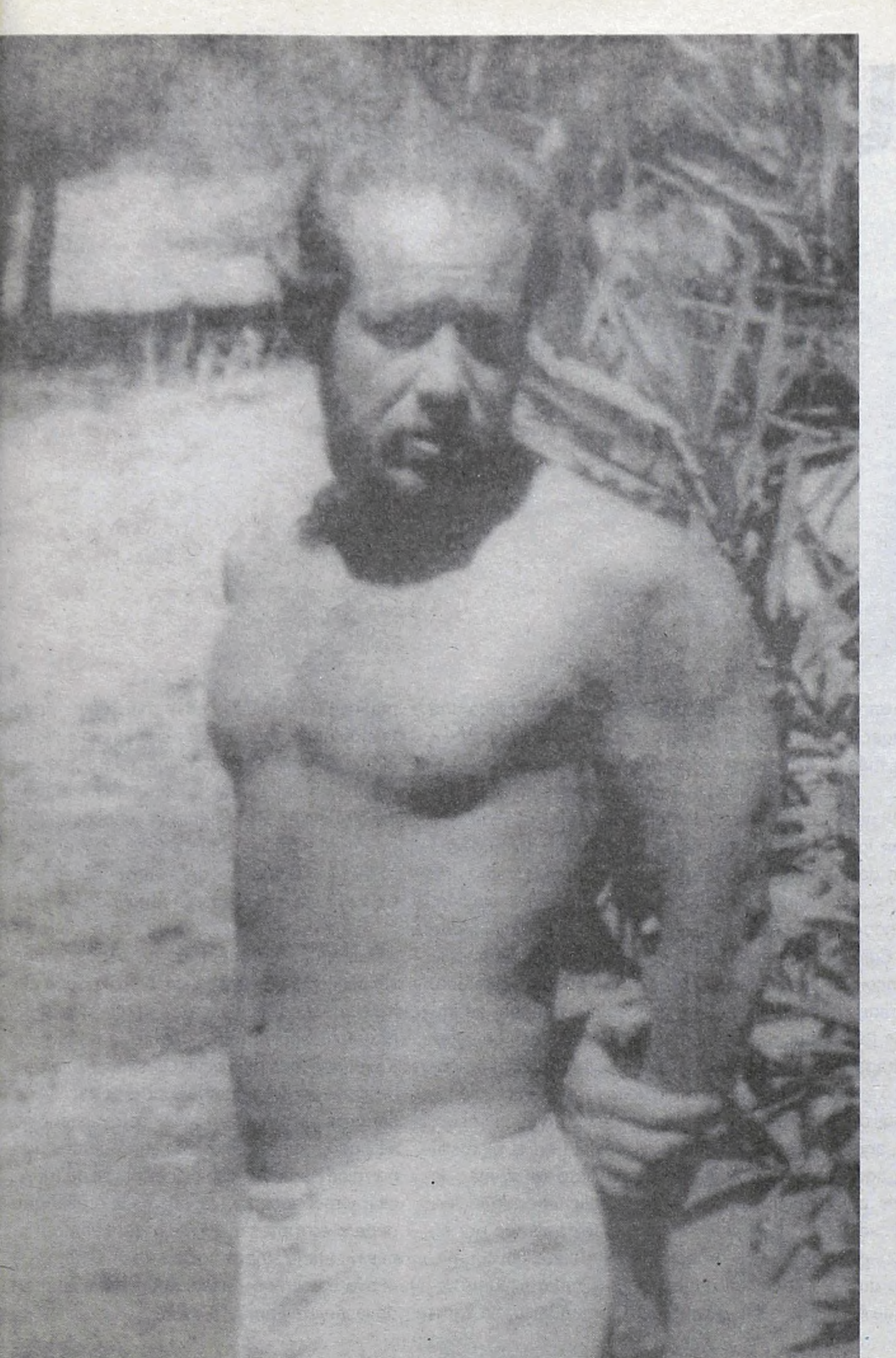
En ese camino se deben anotar, además, fechas, lugares, nombres. Buenos Aires 1933-1987, en la piedra de un río ("Recuerdo una piedra/ que no sobresalía del río. /Recuerdo que nadaba/ para sentarme en ella./ Porque era como sentarse/ en el medio del río,/ como sentarse sobre el río/ con los brazos cruzados,/ como detener un caballo/ en el centro de un campo,/ como adormecerse a caballo/ en un campo inundado (...) se lee en "Recuerdo" de 1967). Y entre esa fechas: Pampa de Achala, Africa, Encarnación, Cataratas, Santa Bárbara, Batman, el jorobadito, el pelícano. Títulos de poemas como nudos marineros del rosario del viajero de los viajes interiores; no un catálogo. No meros datos. Las cosas de la vida por escrito. La vida vibrando y religándose en poema: frágil, inestable. Ya sea en ese poema extraordinario que es *Hospital Británico* ("Santa Reina de los misterios del rosario del hacha y de las brazadas lejos del espigón: Ruega por mí que estoy en una zona donde nunca había anclado con maniobras de Cristo en mi cabeza"). Ya sea en las palabras del poeta que de niño cada noche rezó por los caballos:

Esta tarde, Dios habla
en los saltos del río
para nombrarme caballos
que todavía yo recuerdo.
(...)

Son los mismos caballos
que se bañan en el río
y que Dios llama por sus pelajes
con palabras que suenan
como los nombres de los ángeles.

("Elegía argentina", 1955)

Poesía samurai



POR TAMARA KAMENSZAIN

Un ángel acompaña toda la obra poética de Héctor Viel Temperley. El primer poema, escrito a los 18 años (1951), ya lo dice:

volteadas por el viento
mis botas caen al fin.
Y arrodillado
abrazo más que viento
Abrazo al ángel que hice con mis manos.

Ese cuerpo ajeno que despega cuando se descalza del propio es, de pies a cabeza, la presencia viva de lo otro. Una presencia que mantiene al yo, desde la adolescencia de la poesía de Viel hasta su maduración extrema, en permanente estado de natación ("yo mismo me remonto, me retrepo"). Porque las botas son "botas de ahogado" y, abrazado al salvavidas que él mismo fabrica con sus manos, "el niño que aprendió a nadar" se tiene que adelantar a su propio cuerpo para salvarse. Es un acto primigenio de despojamiento, un bautismo donde recibir el nombre supone estar preparado, al mismo tiempo, para salir a flote de la identidad. En ese acto, todo Viel Temperley, él y su anónimo ángel, empiezan a dejar atrás la estela de una obra.

El nadador, entonces, bracea en pos de lo suyo en una travesía contracorriente ("voy hacia lo que menos conocí en mi vida, voy hacia mi cuerpo", insistirá el yo terminal de *Hospital Británico*, 1986). El que ya tuvo las botas puestas, el que calzó el peso de lo propio, aprende de la pérdida lo que significa avanzar (nadar) en pos de una renuncia. Para ir y venir por ese tránsito nada lineal, hay que haberse dejado alcanzar por la ajenidad (ángel):

Para ver tengo al lado como un ángel
que me dice despacio esto o lo otro
aquí o allí, encima o más abajo.
Siempre soy el que ve lo que ya ha visto
lo que ha tocado ya lo que conoce
no me puedo morir porque ya tengo
la muerte atrás vestida como novia
(*El nadador*, 1964).

Este nacimiento repetido que excluye toda novedad y, sobre todo, la muerte entendida como novedad, es un ejercicio contra el tiempo cronológico que vuelve a la poesía de Viel Temperley pura letra premonitoria. Hubo otras vidas, habrá otras y por eso la poesía se escribe sólo en presente. El poeta llama "religiosidad surrealista" a esta pulsión que consiste en mantener, para la instantaneidad del verso, todos los tiempos verbales a raya. Es una creencia en el más allá que, sin embargo, no respeta causalidades. Por eso el cristiano, dejado de la mano de Dios, nada con soltura por debajo de las imposiciones realistas: "me hundo en la iglesia de desagüe a cielo abierto en la que creo" (*Hospital Británico*). Por eso, también, los mandatos oficiales provocan en él una especie de extrañeza familiar: "quién puso en mí esa misa a la que nunca llego". El reloj de la iglesia marca la hora de la misa fijando un tiempo al que la poesía siempre ya se había anticipado. "La poesía quema nuestras etapas", decía Paul Celan, y Viel, en nombre de su ángel, adelanta para la vida todo lo que después la historia oficial archivará como dato muerto. A través de este método anticipatorio el poeta hace resucitar todo, incluso las fechas.

Febrero 72-Febrero 73 se titula un libro de poemas de 1973. El título, que para gran parte de la mal llamada literatura suele ser el resultado de una abstracción estetizante, es aquí una fecha. Fecha que, rescatada del olvido extraliterario, adquiere valor de testimonio. Ya no consigna, a pie de página, el principio y el fin de un proceso archivable. Ahora anuncia, desde la tapa misma del libro, que una experiencia de vida marcó a fuego la carne del poema –"como se grabaría una fecha en un árbol, cifras de fuego quemando la corteza" (Derrida)–. Porque en una poesía como la de Viel, vida y literatura confluyen de entrada por la vía regia que abre la natación. Al revés de lo que sucede en un diario íntimo, donde se fecha para dar cuenta de que los hechos realmente se vivieron, aquí se fecha para anticiparse a cualquier hecho transformándolo de antemano en acontecimiento. Por eso hay que aprender a nadar. Para sacarle al tiempo la ventaja de su fecha. Así, la experiencia de un año dentro de la escritura –de febrero a febrero– se titula libro. Es una experiencia que se repetirá, cambiada, en el nacimiento repetido de otros libros. "Febrero 74, Febrero 72, Febrero 76/ y otros dos más, impares pero idénticos (...) oh febreros con números que nunca vi", dice *Carta de marear* (1976). Y *Legión extranjera* (1978), para desalentar cualquier interpretación biografista, agrega: "hablo de todas las horas y de todos los días/ y de todas las estaciones y de todos los años". Esta singularidad universal que habla por boca del ángel supone, por un lado, pagar la deuda contraída con la finitud (Viel, como queda claro, no concibe una literatura más allá del tiempo) y, por otro, curarse en tiempo. Así entendido, *Hospital Británico*, ese libro utópico donde ya no habla el yo lírico sino las fechas, podría pensarse como la clínica de todos los libros anteriores rescatados por la salud en el tiempo. *Crawl*, por su parte, se deja leer como esa feliz sincronía de un estilo, donde ángel y yo consiguen nadar a un idéntico tiempo lírico. Y *Legión Extranjera*, en la perspectiva que aporta a la obra completa de Viel Temperley, aparece como el tiempo gozoso, a cielo abierto, que marca el ejercicio de la escritura.

Ya muchos años antes, en *El nadador*, el poeta había citado a Marcos, 5 cuando dice: "Mi nombre es Legión, porque somos muchos". Y no sería desacertado afirmar que *Legión Extranjera* es, por excelencia, el libro de los otros. Los ángeles aquí se multiplican como panes o peces. En permanente estado de campamento –"Poemas de la bolsa de dormir", se titula la primera parte del libro–, el que se afeita con "filo equilibrado" (apelación publicitaria de época referida a las hojas de afeitar Legión Extranjera) busca trocitos de espejo que le devuelvan una imagen. A falta de espejo, serán los árboles, las estrellas, las piedras, los animales, el mar los que con su mirada inanimada armen el *tempo* de un relato subjetivo. Estos versos de "Bajo las estrellas del invierno", tal vez el poema estrella bajo el cielo de la obra de Viel, lo dice así:

Pienso en todas las horas pienso en todos los días
pienso en todos los años sin encontrar mi imagen
Pero una liebre un pájaro una perra
me miraron a los ojos al corazón al sexo
como creo que sólo me miró también el mar
una madrugada de verano en que vagaba
con una pistola en el puño sin tener dónde afeitarme.

Como *Alta Marea* de Enrique Molina, esta pequeña pieza maestra de la literatura argentina condensa, en un solo golpe de dados, todo lo que se necesita para narrar cuando al mismo tiempo se escande. Ya Molina había dicho en el prólogo a *Carta de Marear* (1976) que en la poesía de Viel Temperley "el relato no es lineal sino irradiante". Y desde esa perspectiva podríamos afirmar que lo que relata "Bajo las estrellas del invierno" es ni más ni menos que la historia no oficial de un hombre que abandona lo humano para poder ser mirado por lo otro. Así, extranjero de sí mismo, se transforma en legión. "La vergüenza de ser un hombre: ¿hay acaso alguna razón mejor para escribir?", se pregunta Gilles Deleuze. Y Viel, por boca de la multitud de voces que pueblan de diálogos *Legión Extranjera*, contesta con otra vuelta de tuerca:

Sabiendo que en seguida iba a perderme como un hombre
–Me gusta esa manera de escribir –me dice
–No estoy escribiendo –le digo–. Estoy hablando.

Es que escribir en estado de campamento es un modo de hablar. Una poesía de "Visiones y Audiciones que ya no pertenecen a ninguna lengua" (Deleuze). Una cháchara extranjera bajo cuya lengua filosa y desequilibrada vive la amenaza de la autoaniquilación, si entendemos que portar una pistola en el puño es un recordatorio para andar siempre dispuesto a abandonar lo humano.

Por eso sería un despropósito, aun ante la salida de la *Obra Completa*, pretender armar alrededor de esta poesía *samurai* un mito de autor. Mejor tallemos en el árbol de la literatura argentina la fecha 2003. Año en que por fin la poesía de Héctor Viel Temperley arriba toda junta hasta la orilla de nuestra lectura. Es seguro que de esta experiencia extrema de encontrarnos, cuerpo a cuerpo, con el ángel vivo de un escritor, saldremos cambiados. Porque estos versos, que condensan lo más certero de nuestra tradición, lo más extraño y familiar de nuestra lengua, ya nos están devolviendo, desde su espejo roto y precario, un adelanto en el tiempo de nuestros atrasos: para escribir después de Viel habrá que aprender a nadar.

De senectute

CANCIÓN DE VIEJO
Hugo Padeletti

Interzona
Buenos Aires, 2003



POR IGNACIO MILLER

Se diría que la publicación de *Canción de viejo* de Hugo Padeletti (Alcorta, 1928) –ganador del Premio de Poesía del Fondo Nacional de las Artes 2003– no hace más que confirmar, en principio, la coherencia de una trayectoria poética de la que buena cuenta dan los tres tomos de su obra reunida, publicada en 1999 por la Universidad del Litoral con el título *La atención*, y que se refleja en la posesión de un estilo de inusual perfección. Coherencia y estilo, esas dos malas palabras que en variadas ocasiones se aplican erróneamente, confundiéndolas con las de tedio y repetición.

En el caso de Padeletti, el hecho de haber publicado el grueso de su obra recién a los sesenta años, con el inmediato reconocimiento y consagración de la crítica, bastaría para confirmar la seriedad y el cuidado que pone en su propia obra, de los que *Canción de viejo* no es excepción: como el mismo Padeletti explica en el prólogo, transcurrieron once años desde la primera versión hasta llegar a la que ahora conocemos, "más sintética, más patética, más redonda, más cantada".

Canción de viejo está integrado por 28 poemas o secciones (31, si se consideran los poemas incluidos como variaciones, en dos casos), seguidos de tres poemas con título y dos encomiables versiones de "Navegando a Bizancio" de Yeats y "Rima infantil" de Edith Sitwell. Y, si bien en el libro es posible encontrar las marcas del "estilo Padeletti" (las rimas internas, la apropiación y recreación de formas métricas clásicas, la profusión de imágenes de la naturaleza, las citas explícitas o encubiertas, la combinación entre elementos de la sabiduría popular y de la cultura alta), aquí la profunda unidad del texto está dada, además, por esa suerte de visión *in extremas res* que constituye el dominio de la vejez. Desde este punto de vista, *Canción de viejo* puede leerse como un reflejo y un comentario que Padeletti hace de toda su propia obra, que es también su propia vida y, a la vez como una posibilidad de expandir la propia experiencia e interrogar e interrogarse sobre ella.

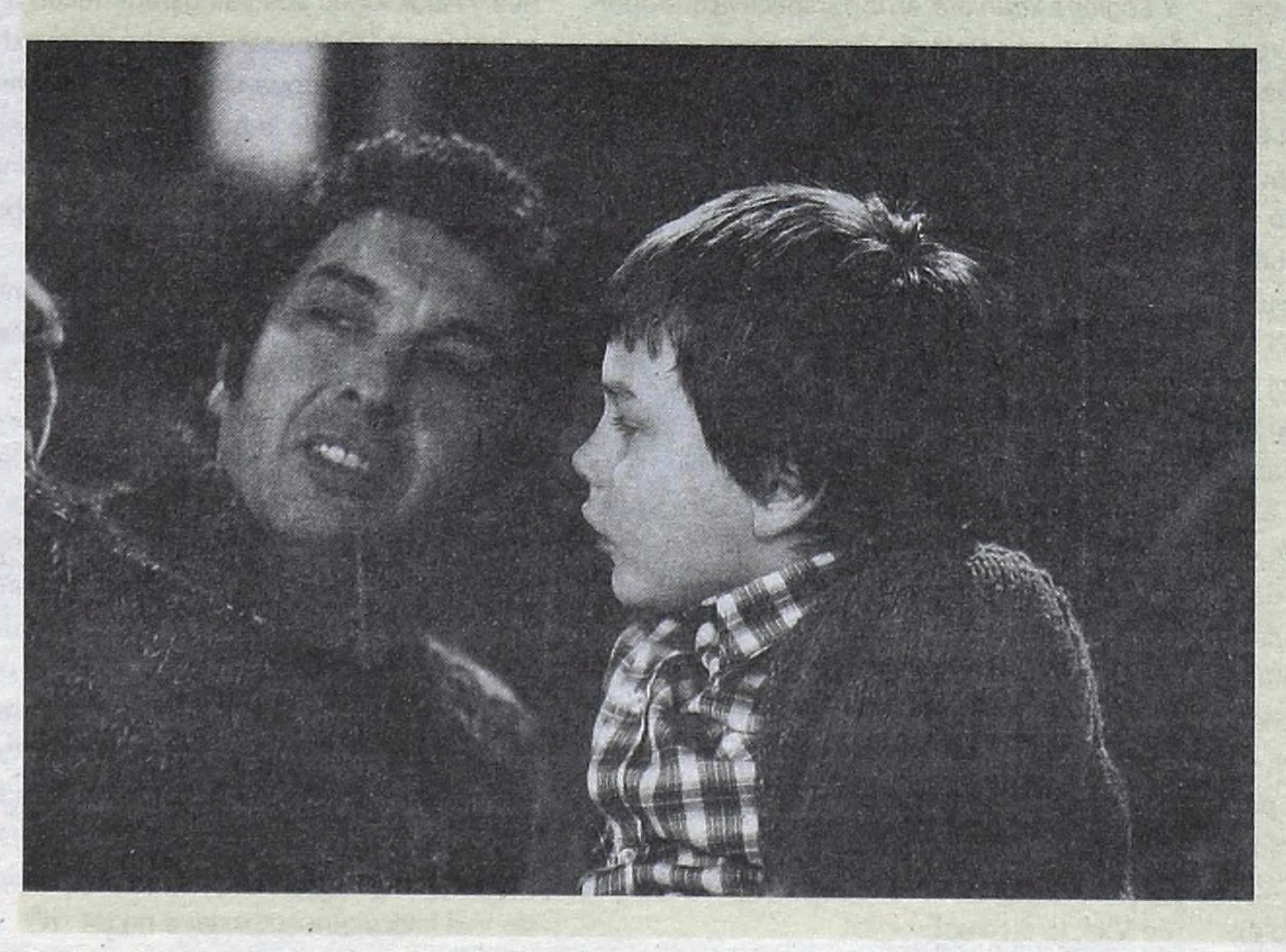
Sabida es la importancia que tiene en Padeletti la contemplación, en el sentido que posee esta noción en el marco del budismo zen. Pero, lejos de ser entendida como una pura receptividad pasiva, la contemplación, en *Canción de viejo*, funciona como el modo de aprehender la realidad. De ahí, entonces, que el resultado sea una poesía en la que, ritmo y sentido, concepto e imagen, se imbrican de una manera inescindible. La vejez es, en todo caso, el resultado de un proceso (correlativo al proceso de generación y corrupción en la naturaleza) en el que el acceso a la sabiduría consiste en el ejercicio de una continua perplejidad (el límite -.la muerte-. es la diaria "abolición en lo incierto"). En este sentido, el texto es, de por sí, la puesta en acto de este ejercicio, de manera tal que vejez, locura y muerte (como caras de la adversidad) toman la forma (gramatical) de una frase adversativa que elude cualquier sentencia. Por poner un solo ejemplo, si el poeta afirma "Ya no quiero quedarme. La amarilla/ retama se desecha/ donde cava el gusano/ y la hormiga cosecha", en el poema siguiente es capaz de reconocer: "pero he sido la espiga/ del verano/ que granó bajo el rayo/ del Monarca africano".

Juzgar este procedimiento como "dialéctico" suena, en el mejor de los casos, a una simplificación de lo poético. Quizá pueda ser más adecuado aplicar aquí lo que dijo alguna vez Joseph Brodsky sobre la poesía de Kavafis, y considerar que *Canción de viejo* es "la canción del péndulo", lade la oscilación como única forma de equilibrio. El misterio no se puede negar ni develar –creeríamos que nos dice Padeletti–, sino que sólo se deja percibir y reconocer: "O la vida es la presa/ que depara otra presa/ a la tela de siempre// la misma araña aviesa,/ o depara un tesoro/ –si el avaro decrece–/ a la sombra del tilo// donde la violeta florece".

LAS SIETE DIFERENCIAS

Kamchatka

Qué quedó y qué cambió de la novela de Marcelo Figueras (Buenos Aires, 1962) en la versión filmada por Marcelo Piñeyro e interpretada por Cecilia Roth y Ricardo Darín (foto).



1 En la novela, el narrador (Harry) es alguien que *fue* chico, que recuerda aquellos momentos de la infancia pero puede hablar con igual solvencia del comienzo de la vida, de historia, de la astronomía y de la física, siempre de modo eficaz para el desarrollo de la narración. En la película, el narrador *es* un chico de diez años, de modo que los (pocos) momentos en que su discurso se aparta de lo que puede ser "la visión de un chico" resultan inevitablemente forzados e inverosímiles.

2 En el libro, la madre de Harry es una física que trabaja en un laboratorio, da clases en la universidad, se la define como "menuda y vivaz" y en la intimidad la familia la llama La Roca, por su rigor. Cecilia Roth no acierta plenamente en ese rol, sobre todo porque el guión del film apenas insiste en su formación científica. Por ejemplo, cuando ante un comentario post-asado sobre la combustión del carbón, Darín le dice "la ciencia en la comida en mala educación" (?). Eso sí, en ambas versiones de *Kamchatka* el personaje fuma que da calambre.

3 Los padres de Harry, y de su hermano El Enano, se ven perseguidos por los militares luego del golpe de marzo del '76. Si bien el motivo de la persecución no está en primer plano (uno de los logros del libro), la actividad de la madre se suma que el padre es abogado de presos políticos, y en su huida da cobijo a Lucas, un personaje de 18 años que no se sabe si también está escapando o qué. En la película, Lucas se diluye en la encarnadura de un inofensivo Tomás Fonzi. Por otra parte, el resumen que hace AVH para su edición en video dice que son perseguidos "simplemente, como en la mayoría de los casos, por oponerse al régimen", como si la oposición pudiera ejercerse así, en abstracto.

4 En su primer escape, la familia se va con lo puesto. Junto con el TEG, uno de los juguetes olvidados es un Goofy (Tribilín). Tal vez por la tiranía del mercado (sea porque el público no conoce al personaje de Disney, sea porque es difícil encontrar Goofys de plástico), en la película aparece transformado en un león bastante parecido al Rey León.

5 A medida que la novela se hace más larga, se excede en repasar momentos de la infancia y pierde efectividad. Por el contrario, la película va ganando en credibilidad según corren los minutos, y hasta llega a emparejar los méritos del libro.

6 Mientras que la novela recuerda aquellos momentos de la infancia como una edad dorada, antes de la caída del paraíso (de la desaparición de los padres), en la película parece un interminable momento de angustias, destierros y berrinches, que nunca acaba (o que acaba de la peor manera).

7 En la novela, la abuela materna, con rasgos de notable egoísmo y por momentos bien desagradable, luego se convertiría en Madre de Plaza de Mayo, y sería "parida por su hija". En la película no hubo tiempo para eso.

MARTÍN DE AMBROSIO

De senectute

CANCIÓN DE VIEJO
Hugo Padeletti

Interzona
Buenos Aires, 2003



POR IGNACIO MILLER

Se diría que la publicación de *Canción de viejo* de Hugo Padeletti (Alcorta, 1928) –ganador del Premio de Poesía del Fondo Nacional de las Artes 2003– no hace más que confirmar, en principio, la coherencia de una trayectoria poética de la que buena cuenta dan los tres tomos de su obra reunida, publicada en 1999 por la Universidad del Litoral con el título *La atención*, y que se refleja en la posesión de un estilo de inusual perfección. Coherencia y estilo, esas dos malas palabras que en variadas ocasiones se aplican erróneamente, confundiéndolas con las de tedio y repetición.

En el caso de Padeletti, el hecho de haber publicado el grueso de su obra recién a los sesenta años, con el inmediato reconocimiento y consagración de la crítica, bastaría para confirmar la seriedad y el cuidado que pone en su propia obra, de los que *Canción de viejo* no es excepción: como el mismo Padeletti explica en el prólogo, transcurrieron once años desde la primera versión hasta llegar a la que ahora conocemos, "más sintética, más patética, más redonda, más cantada".

Canción de viejo está integrado por 28 poemas o secciones (31, si se consideran los poemas incluidos como variaciones, en dos casos), seguidos de tres poemas con título y dos encomiables versiones de "Navegando a Bizancio" de Yeats y "Rima infantil" de Edith Sitwell. Y, si bien en el libro es posible encontrar las marcas del "estilo Padeletti" (las rimas internas, la apropiación y recreación de formas métricas clásicas, la profusión de imágenes de la naturaleza, las citas explícitas o encubiertas, la combinación entre elementos de la sabiduría popular y de la cultura alta), aquí la profunda unidad del texto está dada, además, por esa suerte de visión *in extremas res* que constituye el dominio de la vejez. Desde este punto de vista, *Canción de viejo* puede leerse como un reflejo y un comentario que Padeletti hace de toda su propia obra, que es también su propia vida y, a la vez como una posibilidad de expandir la propia experiencia e interrogar e interrogarse sobre ella.

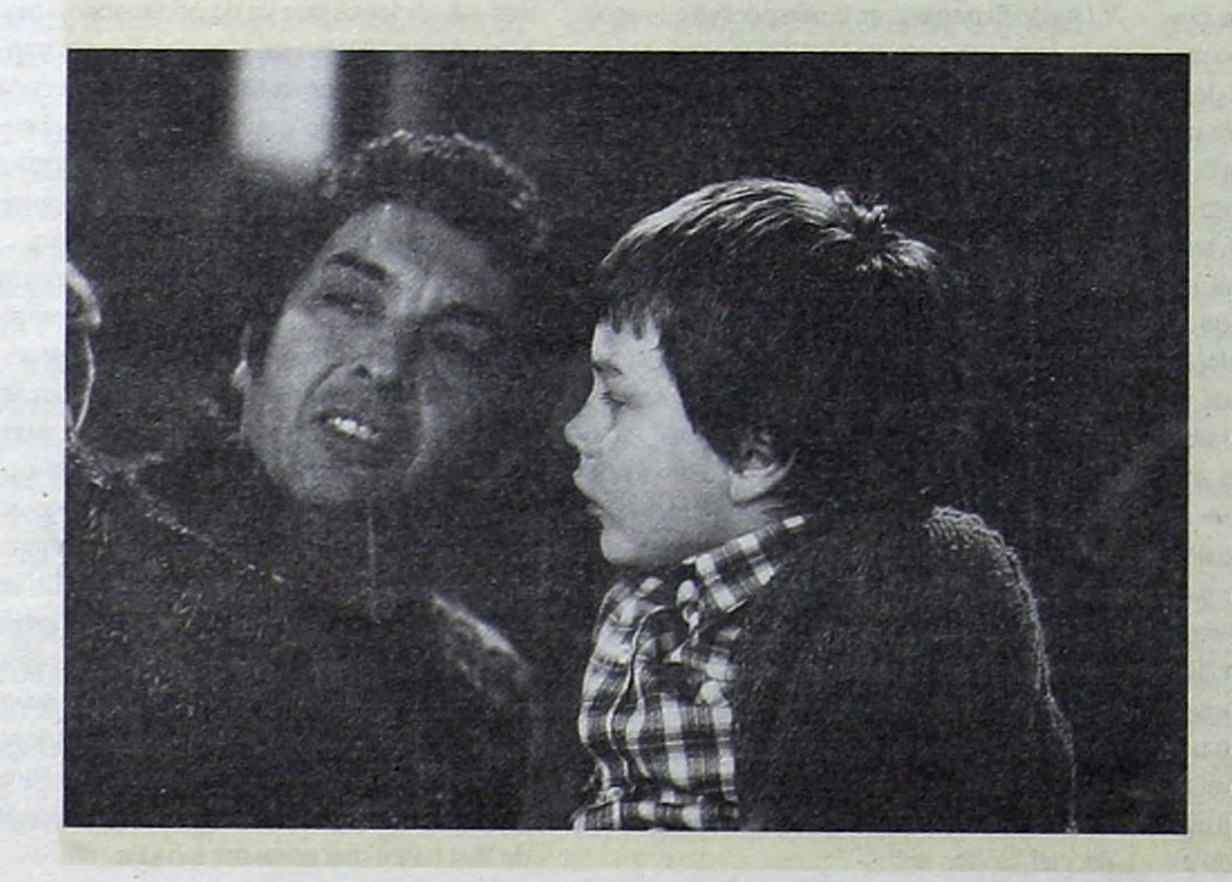
Sabida es la importancia que tiene en Padeletti la contemplación, en el sentido que posee esta noción en el marco del budismo zen. Pero, lejos de ser entendida como una pura receptividad pasiva, la contemplación, en *Canción de viejo*, funciona como el modo de aprehender la realidad. De ahí, entonces, que el resultado sea una poesía en la que, ritmo y sentido, concepto e imagen, se imbrican de una manera inescindible. La vejez es, en todo caso, el resultado de un proceso (correlativo al proceso de generación y corrupción en la naturaleza) en el que el acceso a la sabiduría consiste en el ejercicio de una continua perplejidad (el límite -.la muerte-. es la diaria "abolición en lo incierto"). En este sentido, el texto es, de por sí, la puesta en acto de este ejercicio, de manera tal que vejez, locura y muerte (como caras de la adversidad) toman la forma (gramatical) de una frase adversativa que elude cualquier sentencia. Por poner un solo ejemplo, si el poeta afirma "Ya no quiero quedarme. La amarilla/ retama se desecha/ donde çava el gusano/ y la hormiga cosecha", en el poema siguiente es capaz de reconocer: "pero he sido la espiga/ del verano/ que granó bajo el rayo/ del Monarca africano".

Juzgar este procedimiento como "dialéctico" suena, en el mejor de los casos, a una simplificación de lo poético. Quizá pueda ser más adecuado aplicar aquí lo que dijo alguna vez Joseph Brodsky sobre la poesía de Kavafis, y considerar que *Canción de viejo* es "la canción del péndulo", lade la oscilación como única forma de equilibrio. El misterio no se puede negar ni develar –creeríamos que nos dice Padeletti–, sino que sólo se deja percibir y reconocer: "O la vida es la presa/ que depara otra presa/ a la tela de siempre// la misma araña aviesa,/ o depara un tesoro/ –si el avaro decrece–/ a la sombra del tilo// donde la violeta florece".

LAS SIETE DIFERENCIAS

Kamchatka

Qué quedó y qué cambió de la novela de Marcelo Figueras (Buenos Aires, 1962) en la versión filmada por Marcelo Piñeyro e interpretada por Cecilia Roth y Ricardo Darín (foto).



1 En la novela, el narrador (Harry) es alguien que *fue* chico, que recuerda aquellos momentos de la infancia pero puede hablar con igual solvencia del comienzo de la vida, de historia, de la astronomía y de la física, siempre de modo eficaz para el desarrollo de la narración. En la película, el narrador *es* un chico de diez años, de modo que los (pocos) momentos en que su discurso se aparta de lo que puede ser "la visión de un chico" resultan inevitablemente forzados e inverosímiles.

2 En el libro, la madre de Harry es una física que trabaja en un laboratorio, da clases en la universidad, se la define como "menuda y vivaz" y en la intimidad la familia la llama La Roca, por su rigor. Cecilia Roth no acierta plenamente en ese rol, sobre todo porque el guión del film apenas insiste en su formación científica. Por ejemplo, cuando ante un comentario post-asado sobre la combustión del carbón, Darín le dice "la ciencia en la comida en mala educación" (?). Eso sí, en ambas versiones de *Kamchatka* el personaje fuma que da calambre.

3 Los padres de Harry, y de su hermano El Enano, se ven perseguidos por los militares luego del golpe de marzo del '76. Si bien el motivo de la persecución no está en primer plano (uno de los logros del libro), a la actividad de la madre se suma que el padre es abogado de presos políticos, y en su huida da cobijo a Lucas, un personaje de 18 años que no se sabe si también está escapando o qué. En la película, Lucas se diluye en la encarnadura de un inofensivo Tomás Fonzi. Por otra parte, el resumen que hace AVH para su edición en video dice que son perseguidos "simplemente, como en la mayoría de los casos, por oponerse al régimen", como si la oposición pudiera ejercerse así, en abstracto.

4 En su primer escape, la familia se va con lo puesto. Junto con el TEG, uno de los juguetes olvidados es un Goofy (Tribilín). Tal vez por la tiranía del mercado (sea porque el público no conoce al personaje de Disney, sea porque es difícil encontrar Goofys de plástico), en la película aparece transformado en un león bastante parecido al Rey León.

5 A medida que la novela se hace más larga, se excede en repasar momentos de la infancia y pierde efectividad. Por el contrario, la película va ganando en credibilidad según corren los minutos, y hasta llega a emparejar los méritos del libro.

6 Mientras que la novela recuerda aquellos momentos de la infancia como una edad dorada, antes de la caída del paraíso (de la desaparición de los padres), en la película parece un interminable momento de angustias, destierros y berrinches, que nunca acaba (o que acaba de la peor manera).

7 En la novela, la abuela materna, con rasgos de notable egoísmo y por momentos bien desagradable, luego se convertiría en Madre de Plaza de Mayo, y sería "parida por su hija". En la película no hubo tiempo para eso.

MARTÍN DE AMBROSIO

La lengua del padre



EL GHETTO
Tamara Kamenszain

Sudamericana
Buenos Aires, 2003

POR DELFINA MUSCHIETTI

El nuevo libro de Tamara Kamenszain instala desde su dedicatoria la figura de la paradoja, la figura que recorre la retórica del pensamiento postmetafísico. Forma del eco de la imagen en el territorio cerrado y voz de salida circular, cortada, circuncisa. La dedicatoria le dice al nombre del padre: "En tu apellido instalo mi ghetto". Paradoja: el instalarse para salirse. Minorizarse para desencajarse.

Todo un trabajo de deriva e investigación tras un hilo suelto o liberado en esa línea que une nombres, parentescos y patronímicos, genealogías y lenguas maternas. ¿Es posible pertenecer?, parece preguntarse el texto. Y en esa condensación específica del lenguaje poético no sólo habla de patria y de historia sino de políticas, exterminio y literaturas menores. Y es que es un cuerpo de mujer doblegado por milenios de tradición judaica y patriarcal, una lengua extraviada en el arte de exiliarse en la lengua del Padre, en el cuerpo cortado del otro: "Y a mí de qué me sirve la parte del varón". Le dieron una parte tajeada, ausente, donde fundarse. Por eso ghetto encerrado y corrido sobre la nada: "Son todos hombres, los veo venir". Por eso "grita yo es otra". ¿A dónde llegar en ese peregrinaje imposible? Toledo, Nueva York, Rusia, Buenos Aires, Quilmes, Ezpeleta, esquina Güemes: "Familia Kamenszain". El nombre, paradójicamente, funda el territorio y la frontera por donde salirse. Se trata de un entierro y un viaje en la memoria. Muere el padre y nace otra lengua: "Voy a entregarlos en fecha".

Si el viaje en el pasado trae fragmentos como "esos chicos con apellido descompuesto... inmigrantes por vomitar en cubierta", el punto de llegada es "ese hogar descampado... ese perímetro que nos concentraba". Descubrimos en el diccionario que *ghetto* (llamado barrial y porteño por el poema de Tamara) es un derivado y una mutilación de la palabra italiana *borghetto*: "Barrio en el que vivían o eran obligados a vivir los judíos en algunas ciudades de Italia y otros países", de donde viene el encierro, la concentración, el campo (antes barrial, ahora global). Lo que logra el libro de Tamara es esa concentración paradójica, esa liberación potente de la forma: el hallazgo de una cantidad formal que se concentra y libera otra lengua, como quería Rimbaud: lengua y *yo* que destraban identidades para fundarse en la fuga. Es el tono y el ritmo que el neobarroco de Tamara estaban buscando incesantemente desde tiempo atrás –*La casa grande* (1986), *Vidas de living* (1991), *Tango bar* (1998)– y que aquí parece encontrar un punto exacto de cadencia sintáctica entre salmódica y tanguera, una tonalidad que nos atrapa como un eco de la memoria de nuestros sentidos: "Bajo el humo de chorizos arrebatados", dice el poema en la escena del cementerio de La Tablada.

Una escena íntima y privada (el entierro del padre) se vuelve lugar de cita y familia literaria, complicidad en el dolor, porque cuando leemos "Quilmes y Ezpeleta" en el itinerario hacia el funeral, nos llega como en ecos deshilachados la voz de su compañero de generación y de tribu, Néstor Perlongher; o, en la cita de "un poema del primer Girondo", la ventana de la voz del maestro desde donde la que escribe, extranjera, mira las escenas del exilio; o ese otro nombre del padre, Freud, que articula el juego precipitado del lenguaje y la pregunta: "¿Sos masoquista vos?". Es que la palabra se ha hecho carne –"tránsito pesado", dice el poema–: arranca desde la infancia, tejiendo la memoria de una y de todos, en viaje de apropiación y desapropiación. La poesía nos ofrece así ese privilegio de encontrar en un detalle de sonido o en una torsión especial de la sintaxis, el despliegue súbito de la memoria de un cuerpo individual por siempre ligada a una historia, a una cultura, a una lengua madre-patria que crece a su vez desconociéndose, mutando, migrando de una tierra a otra, de una lengua a otra. Sin olvidar jamás, como en redoble amplificado, el sonido sinfónico de fondo: todos los ghettos, todos los exterminios, todos "los números del antebrazo".

Cuerpo rayado por la discriminación racial (o de género o de clase), lenguas cortadas o campos de concentración que se huelen en la lejanía y se apilan uno tras otro en la memoria (Holocausto judío, desaparecidos en la Argentina, todas las fosas comunes). Estos poemas no hacen sino anclar en las raíces del matadero para hablarnos de la familia y las políticas del encierro y la guerra, del cuerpo tajeado por una lengua colonizada o inmigrante judía, o joven recién nacida, que en la torsión del poema huye y se presenta, nos habla con la violencia ajena y panóptica de todos los días. No hay salida para ese dolor, parece.

El poema final merece comentario aparte. Si se titula "Judíos" (casi como una tautología cerrando el ghetto), no hace sino hablarnos de un viaje por los morros de Río de Janeiro y la subida al Cristo, y mostrarnos nuestra propia mirada extrañada de turistas frente a ese precipicio, esa realidad descubierta de tercer mundo cada vez más honda. Nuestra mirada que se vuelve extranjera (carnaval, cambalache tanguero), tanto al mirar Río como al mirar Buenos Aires, ésta que ahora desconocemos, vuelta toda ghetto pobre, discriminados todos en un mismo crimen. Es el nuevo territorio torturado, "del argentino la parte en camiseta". Mientras respiramos el vértigo del ritmo del poema, su tam tam de Río y Buenos Aires, exterminados buscando un "pasaje de salida", marcamos la raya como cuando éramos chicos y decimos, con Tamara, "hasta aquí llegamos", y nos abrimos a lo que viene abruptamente mirando el vacío blanco de la página, una carga particular de la energía que espera.

Otra forma de celebrar la paradoja de una poesía que experimenta nuevas formas para decirse, con la misma violencia con que la realidad sacude a un cuerpo vivo en esta cultura. Una poesía que nos habla de lo más íntimo y ajeno al mismo tiempo: el dolor o el amor del otro clavados en nosotros mismos.

De vates y cantautores

ANTOLOGÍA POETAS ROCK
comp. Gustavo Alvarez Núñez

La Marca
Buenos Aires, 2003
124 págs.

POR WALTER CASSARA

"¡Cuánta poesía murió sin escribirse! ¡Cuánta murió al ser escrita!", dice Sergio Pángaro en una amable e iluminada refutación de José Narosky que merecería encabezar las páginas de esta antología de textos o conatos poéticos que firman una treintena de cantautores vinculados a la escena del rock local –desde caudillos del *mainstream* como Miguel Abuelo, Calamaro, Spinetta y Charly García, pasando por Rosario Bléfari, Boom Boom Kid, Pablo Shanton, Roberto Jacoby o Gigio entre otros nombres menos difundidos–.

En palabras de su compilador, Gustavo Alvarez Núñez, "este libro es un álbum de poemas escrito por músicos de rock. Una colección de poesías que muestra a los rockeros *made in* Argentina en su veta de vates". Pero desprovistos de su parafernalia musical, de la voz y la imagen de la banda a la que reenvían, difícilmente los textos aquí reunidos puedan aspirar a algo más que un escarceo con la escritura. Lo que puede leerse –lo que "suena" en la letra– es más bien pobre y anhela una urgente inteligibilidad melódica.

La ruta, la noche, las drogas, el sexo, la fama y un cierto malditismo acneico de borrosa propensión literaria son algunas de las torturadas mitologías que recorren una y otra vez estos "poetas del rock" o juglares del fogón urbano.

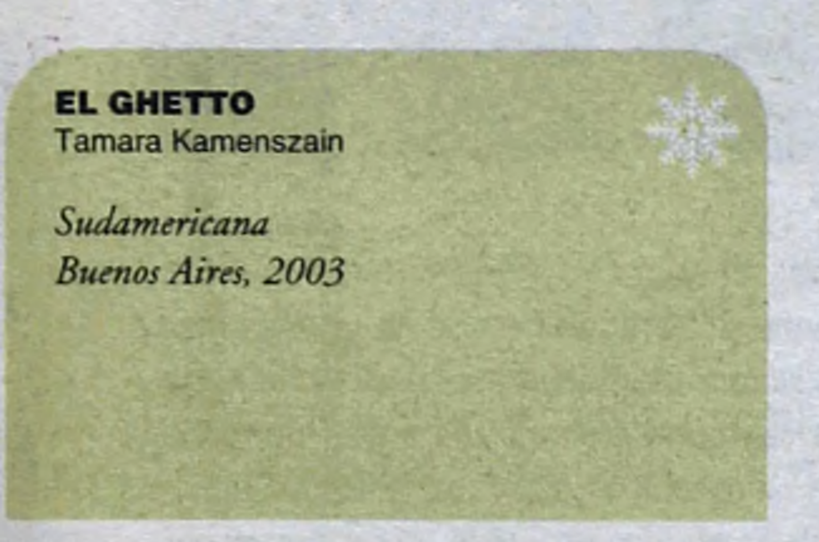
Un dato secundario, aunque no irrelevante, es el que ofrece cada una de las "artes poéticas" o declaraciones de fe que acompañan los textos. Así Dárgelos, por ejemplo, el inspirado vocalista de los Babasónicos, cuyos autores preferidos son Thomas Pynchon, Marcelo Cohen y Cocteau, confiesa que "la poesía es una invención grasienta" y apunta su viaje al fondo de la noche en una dicción derretida y pastosa. En cambio, Manuel Moretti, de los Estelares, piensa (como Nino Bravo) que la poesía es una cuestión de sentimientos y pulsiones elementales.

En otra página, Érica García aclara que "la poesía es vivir con los mismos datos que todo el mundo, pero colgados de manera diferente", mientras Charly escribe con aerosoles un tributo a la pelada y el "preclaro genio divino" de Phil Collins.

En tanto se propone como un texto de fronteras, de desvíos y cruces entre la canción y el poema, *Poetas rock* destaca suplementariamente las enormes diferencias y el modo casi antagónico con que ambos géneros abordan el lenguaje, dejando en claro que en la canción la palabra tiende a escindirse en letra por un lado y sonido por el otro, mientras que en el poema los mismos componentes constituyen una unidad irreductible. En líneas generales, para el *songwriter* la escritura poética nunca representa un problema o una experiencia en sí misma, sino tan sólo una extensión de su voz y su imaginario, estacionado perpetuamente en los límites de la adolescencia. Sin embargo, no cabe duda que se trata de un proyecto encomiable, con una esmerado y erudito trabajo de recopilación que, sino una escritura, al menos restituye un modo de percibir y pensar la lírica, así como un panorama bastante completo de los rumbos literarios y musicales que han tomado el rock y el pop en Argentina durante los últimos cuarenta años.

La lengua del padre





POR DELFINA MUSCHIETTI

El nuevo libro de Tamara Kamenszain instala desde su dedicatoria la figura de la paradoja, la figura que recorre la retórica del pensamiento postmetafísico. Forma del eco de la imagen en el territorio cerrado y voz de salida circular, cortada, circuncisa. La dedicatoria le dice al nombre del padre: "En tu apellido instalo mi ghetto". Paradoja: el instalarse para salirse. Minorizarse para desencajarse.

Todo un trabajo de deriva e investigación tras un hilo suelto o liberado en esa línea que une nombres, parentescos y patronímicos, genealogías y lenguas maternas. ¿Es posible pertenecer?, parece preguntarse el texto. Y en esa condensación específica del lenguaje poético no sólo habla de patria y de historia sino de políticas, exterminio y literaturas menores. Y es que es un cuerpo de mujer doblegado por milenios de tradición judaica y patriarcal, una lengua extraviada en el arte de exiliarse en la lengua del Padre, en el cuerpo cortado del otro: "Y a mí de qué me sirve la parte del varón". Le dieron una parte tajeada, ausente, donde fundarse. Por eso ghetto encerrado y corrido sobre la nada: "Son todos hombres, los veo venir". Por eso "grita yo es otra". ¿A dónde llegar en ese peregrinaje imposible? Toledo, Nueva York, Rusia, Buenos Aires, Quilmes, Ezpeleta, esquina Güemes: "Familia Kamenszain". El nombre, paradójicamente, funda el territorio y la frontera por donde salirse. Se trata de un entierro y un viaje en la memoria. Muere el padre y nace otra lengua: "Voy a entregarlos en fecha".

Si el viaje en el pasado trae fragmentos como "esos chicos con apellido descompuesto... inmigrantes por vomitar en cubierta", el punto de llegada es "ese hogar descampado... ese perímetro que nos concentraba". Descubrimos en el diccionario que *ghetto* (llamado barrial y porteño por el poema de Tamara) es un derivado y una mutilación de la palabra italiana *borghetto*: "Barrio en el que vivían o eran obligados a vivir los judíos en algunas ciudades de Italia y otros países", de donde viene el encierro, la concentración, el campo (antes barrial, ahora global). Lo que logra el libro de Tamara es esa concentración paradójica, esa liberación potente de la forma: el hallazgo de una cantidad formal que se concentra y libera otra lengua, como quería Rimbaud: lengua y *yo* que destraban identidades para fundarse en la fuga. Es el tono y el ritmo que el neobarroco de Tamara estaban buscando incesantemente desde tiempo atrás –*La casa grande* (1986), *Vidas de living* (1991), *Tango bar* (1998)– y que aquí parece encontrar un punto exacto de cadencia sintáctica entre salmódica y tanguera, una tonalidad que nos atrapa como un eco de la memoria de nuestros sentidos: "Bajo el humo de chorizos arrebatados", dice el poema en la escena del cementerio de La Tablada.

Una escena íntima y privada (el entierro del padre) se vuelve lugar de cita y familia literaria, complicidad en el dolor, porque cuando leemos "Quilmes y Ezpeleta" en el itinerario hacia el funeral, nos llega como en ecos deshilachados la voz de su compañero de generación y de tribu, Néstor Perlongher; o, en la cita de "un poema del primer Girondo", la ventana de la voz del maestro desde donde la que escribe, extranjera, mira las escenas del exilio; o ese otro nombre del padre, Freud, que articula el juego precipitado del lenguaje y la pregunta: "¿Sos masoquista vos?". Es que la palabra se ha hecho carne –"tránsito pesado", dice el poema–: arranca desde la infancia, tejiendo la memoria de una y de todos, en viaje de apropiación y desapropiación. La poesía nos ofrece así ese privilegio de encontrar en un detalle de sonido o en una torsión especial de la sintaxis, el despliegue súbito de la memoria de un cuerpo individual por siempre ligada a una historia, a una cultura, a una lengua madre-patria que crece a su vez desconociéndose, mutando, migrando de una tierra a otra, de una lengua a otra. Sin olvidar jamás, como en redoble amplificado, el sonido sinfónico de fondo: todos los ghettos, todos los exterminios, todos "los números del antebrazo".

Cuerpo rayado por la discriminación racial (o de género o de clase), lenguas cortadas o campos de concentración que se huelen en la lejanía y se apilan uno tras otro en la memoria (Holocausto judío, desaparecidos en la Argentina, todas las fosas comunes). Estos poemas no hacen sino anclar en las raíces del matadero para hablarnos de la familia y las políticas del encierro y la guerra, del cuerpo tajeado por una lengua colonizada o inmigrante judía, o joven recién nacida, que en la torsión del poema huye y se presenta, nos habla con la violencia ajena y panóptica de todos los días. No hay salida para ese dolor, parece.

El poema final merece comentario aparte. Si se titula "Judíos" (casi como una tautología cerrando el ghetto), no hace sino hablarnos de un viaje por los morros de Río de Janeiro y la subida al Cristo, y mostrarnos nuestra propia mirada extrañada de turistas frente a ese precipicio, esa realidad descubierta de tercer mundo cada vez más honda. Nuestra mirada que se vuelve extranjera (carnaval, cambalache tanguero), tanto al mirar Río como al mirar Buenos Aires, ésta que ahora desconocemos, vuelta toda ghetto pobre, discriminados todos en un mismo crimen. Es el nuevo territorio torturado, "del argentino la parte en camiseta". Mientras respiramos el vértigo del ritmo del poema, su tam tam de Río y Buenos Aires, exterminados buscando un "pasaje de salida", marcamos la raya como cuando éramos chicos y decimos, con Tamara, "hasta aquí llegamos", y nos abrimos a lo que viene abruptamente mirando el vacío blanco de la página, una carga particular de la energía que espera.

Otra forma de celebrar la paradoja de una poesía que experimenta nuevas formas para decirse, con la misma violencia con que la realidad sacude a un cuerpo vivo en esta cultura. Una poesía que nos habla de lo más íntimo y ajeno al mismo tiempo: el dolor o el amor del otro clavados en nosotros mismos.

De vates y cantautores

ANTOLOGÍA POETAS ROCK
comp. Gustavo Alvarez Núñez

La Marca
Buenos Aires, 2003
124 págs.

POR WALTER CASSARA

"¡Cuánta poesía murió sin escribirse! ¡Cuánta murió al ser escrita!", dice Sergio Pángaro en una amable e iluminada refutación de José Narosky que merecería encabezar las páginas de esta antología de textos o conatos poéticos que firman una treintena de cantautores vinculados a la escena del rock local –desde caudillos del *mainstream* como Miguel Abuelo, Calamaro, Spinetta y Charly García, pasando por Rosario Bléfari, Boom Boom Kid, Pablo Shanton, Roberto Jacoby o Gigio entre otros nombres menos difundidos–.

En palabras de su compilador, Gustavo Alvarez Núñez, "este libro es un álbum de poemas escrito por músicos de rock. Una colección de poesías que muestra a los rockeros *made in* Argentina en su veta de vates". Pero desprovistos de su parafernalia musical, de la voz y la imagen de la banda a la que reenvían, difícilmente los textos aquí reunidos puedan aspirar a algo más que un escarceo con la escritura. Lo que puede leerse –lo que "suena" en la letra– es más bien pobre y anhela una urgente inteligibilidad melódica.

La ruta, la noche, las drogas, el sexo, la fama y un cierto malditismo acneico de borrosa propensión literaria son algunas de las torturadas mitologías que recorren una y otra vez estos "poetas del rock" o juglares del fogón urbano.

Un dato secundario, aunque no irrelevante, es el que ofrece cada una de las "artes poéticas" o declaraciones de fe que acompañan los textos. Así Dárgelos, por ejemplo, el inspirado vocalista de los Babasónicos, cuyos autores preferidos son Thomas Pynchon, Marcelo Cohen y Cocteau, confiesa que "la poesía es una invención grasienta" y apunta su viaje al fondo de la noche en una dicción derretida y pastosa. En cambio, Manuel Moretti, de los Estelares, piensa (como Nino Bravo) que la poesía es una cuestión de sentimientos y pulsiones elementales.

En otra página, Érica García aclara que "la poesía es vivir con los mismos datos que todo el mundo, pero colgados de manera diferente", mientras Charly escribe con aerosoles un tributo a la pelada y el "preclaro genio divino" de Phil Collins.

En tanto se propone como un texto de fronteras, de desvíos y cruces entre la canción y el poema, *Poetas rock* destaca suplementariamente las enormes diferencias y el modo casi antagónico con que ambos géneros abordan el lenguaje, dejando en claro que en la canción la palabra tiende a escindirse en letra por un lado y sonido por el otro, mientras que en el poema los mismos componentes constituyen una unidad irreductible. En líneas generales, para el *songwriter* la escritura poética nunca representa un problema o una experiencia en sí misma, sino tan sólo una extensión de su voz y su imaginario, estacionado perpetuamente en los límites de la adolescencia. Sin embargo, no cabe duda que se trata de un proyecto encomiable, con una esmerado y erudito trabajo de recopilación que, sino una escritura, al menos restituye un modo de percibir y pensar la lírica, así como un panorama bastante completo de los rumbos literarios y musicales que han tomado el rock y el pop en Argentina durante los últimos cuarenta años.

EN EL QUIOSCO

ÉSTE SÍ

Un poema de Juanele Ortiz

Juan L. Ortiz nació en 1896. Publicó su primer libro de poemas, *El agua y la noche*, a los 37 años. Su obra permaneció como un secreto entrerriano (su provincia natal) hasta que en 1970 una editorial rosarina la reunió bajo el título *En el aura del sauce*: nacía una leyenda. En 1976, la dictadura militar mandó quemar los libros que sobraban de esa recopilación austera y enorme. Dos años después, Juanele moría en Paraná. En 1996, la Universidad Nacional del Litoral recogió toda su obra completa (poesía y prosas breves) en un volumen de más de mil páginas. Es uno de los poetas mayores de toda Latinoamérica: una suerte de Mallarmé de provincias en cuyos poemas la vibración del paisaje sólo puede compararse a la intensidad de su escritura. Losada acaba de distribuir una antología prologada por Daniel Freidemberg, de donde tomamos el siguiente poema.

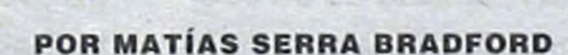
Invierno

–El viento llora, padre...
–Sí, alaridos como de vidrio...
–Sin nadie, padre...
–¿Igual que caminos, solos, de piedra?
–¡Entro en el viento, ay, padre, cómo silba!
–¿Dónde terminarán los silbidos, dónde?
–¿Es otro padre el viento, ay, fuerte, que me lleva
a sus arenas amarillas, hundidas?
–Hundidas en una ausencia demasiado larga y
lastimada...
–¿Y qué es la ausencia, padre?
–El viento es un alma, hijo, desesperada...
–¿Desesperada, de qué?
–Desesperada de... aire sin fin... y de...
–¿De qué más?
–De fuga...
–Estoy vacío, padre, y a la vez en esos gritos...
–Las islas gritan también, oyes?
–¿Tienen alma también las islas, padre?
–Cuando hay mucha agua, ellas vuelan
y llenan toda la noche, ay, de heridas...
–Pero al río, mira, al río le han salido mariposas...
–Flores del viento...
–¿Pero el viento, verdad, traerá otras flores?
–Ay, él casi siempre las deshace, o son pálidas...
–¿Pero no alzará al fin la tierra verde?
–Y agitará banderas sobre los pájaros, sí,
mientras las islas se irán haciendo de cristal...

Debates en el pub

LA VICTORIA DE ORWELL
Christopher Hitchens

Trad. Eduardo Hojman
Emecé
Buenos Aires, 2003
192 págs



POR MATÍAS SERRA BRADFORD

La gran obra de anticipación de George Orwell no sería la novela *1984*. Varias décadas antes de la aparición en escena del actual primer ministro británico, Orwell tomó la decisión de cambiar su verdadero nombre –Eric Blair– y así ganó en resonancia y se despegó por adelantado del dudoso prestigio de un pariente equívoco. Para celebrar el centenario del nacimiento del autor de *Rebelión en la granja*, Christopher Hitchens decidió reivindicarlo con un libro y contradecirlo con una adhesión: apoyar la reciente invasión a Irak liderada por el binomio Bush-Blair. De una destreza inigualable a la hora de abarcar y disolver polos opuestos, Hitchens se suma de este modo al elenco de escritores afectos al desliz político. Como Kipling o Larkin, cuya literatura, sostiene Hitchens, debe juzgarse siempre en el terreno literario y "ha logrado excelentes efectos a pesar de –y debido a– su afinidad con un conservadurismo ético".

Para su homenaje, Hitchens no se embarcó en una biografía; su ego no es lo suficientemente retráctil. *La victoria de Orwell* es un atajo sin concesiones (mitad tributo, mitad revancha) hacia temas y tomas de posición caros a su padre adoptivo: el imperio británico, izquierda y derecha, lo inglés y lo norteamericano, mujeres y feministas, censura y transparencia, compromiso con el lenguaje y fidelidad a los principios: "La gran masa de seres humanos no es profundamente egoísta. Después de la edad de treinta abandonan la ambición personal –en muchos casos, de hecho, abandonan el sentido de individualidad por completo– y viven exclusivamente para otros. Pero existe una minoría de gente dotada de una gran voluntad que está dispuesta a vivir su propia vida hasta el final".

Orwell nació en Bengala –hoy repartida entre India y Bangladesh–, realizó estudios en Eton –renombrado rito de pasaje de formación y libido– y trabajó cinco años en Burma para la policía imperial. Más tarde, pasó un año de lavaplatos en París, se dejó herir en la Cataluña de la Guerra Civil y de regreso a Inglaterra practicó el arte de la malicia susurrada como librero de usados ("Siempre hay una buena cantidad de dementes no registrados que deambulan y tienden a gravitar hacia las librerías, porque una librería es uno de los pocos lugares en los que se puede perder el tiempo un largo rato sin gastar un centavo").

Orwell nunca dejó de hacer periodismo y sus reseñas y ensayos son lo mejor que escribió. *1984* y *Rebelión en la granja* son de lectura escolar obligatoria pero, como diría Hitchens, son Buenos Libros Malos. Por eso, tal vez, lo único que ejercita Hitchens sea el periodismo; su mentor y catalizador ya probó por él qué es lo que mejor destilan temperamentos como los suyos. En un artículo de Orwell manchado con café, Hitchens pudo haber leído su futuro: "Inglaterra es quizás el único gran país donde los intelectuales están avergonzados de su nacionalidad". El anglo Hitchens vive en Washington, pero su territorio natural es la *disputatio*. En *La victoria de Orwell* arremete contra los teóricos Raymond Williams y Norman Podhoretz, contra sus amigos Edward Said y Salman Rushdie y, cuando es necesario, contra el propio Orwell. "Un extenso vocabulario es esencial para la invectiva", dijo Auden de Baron Corvo, y Hitchens lo pone en evidencia con una prosa de alto voltaje léxico y argumentativo, certero a la hora de detectar y desactivar falacias semánticas e inconsistencias morales.

Sus volúmenes lapidarios sobre Kissinger, el matrimonio Clinton, la Madre Teresa, y las flamígeras recopilaciones *Unacknowledged legislation* y *For The Sake of Argument* prueban que la vida como proceso de demolición tiene en Hitchens a su legislador más fanático. Sus métodos y prácticas ponen al descubierto cuánta hipocresía y deshonestidad pueden convivir en un sujeto o en una frase. Hitchens pesa todos los matices y las complacencias caen solas: "La voluntad de dirigir y dominar es una cosa, pero la de obedecer y postrarse no es menos letal". El autor de *Letters to a Young Contrarian* no disimula su deuda con Oscar Wilde y con conservadores en todo excepto en ironía y astucia: Evelyn Waugh, PG Wodehouse y Anthony Powell. A su manera, Orwell también lo fue, venerando postales baratas, pubs sin radio, una buena taza de té –sin azúcar ni edulcorante– y algo que apenas lo distinguía de compatriotas ávidos de tierras ajenas: la jardinería.

Semiología de la nada

MACEDONIO
RETÓRICA Y POLÍTICA DE LOS DISCURSOS PARADÓJICOS
Ana Camblong

Eudeba
Buenos Aires, 2003
468 págs.

POR JORGE PINEDO

Tan criolla como exquisita, la factura de mil hojas macedoniana refunda –bajo la advocación del chiste, la paradoja y cierta metafísica– una literatura argentina que había sido erigida en el cruce realista de un *graffitti* en francés sobre la roca cordillerana (*Facundo*) con la saga de un iconoclasta *gay* (*El Matadero*). Maquinaria que se incrusta en el oficio de la lengua castellana al situar, a partir de allí, mojones del relieve de Raúl Scalabrini Ortiz, Ramón Gómez de la Serna, Leopoldo Marechal y Jorge Luis Borges.



FOTO> NORA LEZANO

Modelo para armar

EL LIBRO DE LAS ILUSIONES
Paul Auster

Trad. Benito Gómez Ibáñez
Anagrama
Barcelona, 2003
338 págs.

POR RODRIGO FRESÁN

Mientras el público lector de Argentina, Francia y España –grandes territorios austerianos– se entrega a la lectura de *El libro de las ilusiones*, la *intelligentzia* neoyorquina prefiere, en cambio, dedicarse a decodificar los misterios de *What I Loved*, tercera novela de Siri Hustvedt quien, además, es la segunda esposa de Paul Auster. El interés por este libro reside –más allá de sus méritos naturales– en que se trata de un transparente *román-à-clef* donde el mundillo literario de Manhattan apenas se disfraza de mundillo de la plástica de Manhattan y donde tiene especial intensidad el relato de aquel episodio en que el hijo adolescente de Auster se vio involucrado en un robo y asesinato por drogas. Más allá de esto, lo que resulta muy interesante del libro de Hustvedt –con tono cercano al realismo limpio y descarnado de John Updike y Anne Beattie– es su crítica y condena de toda maniobra deconstructiva a la hora de hacer el arte o el amor.

Lo que nos lleva a *El libro de las ilusiones* y su afán casi adicto a la hora de desarmar para armar después, de deconstruir los motivos fundamentales de la propia obra pasada e inventar un engendro frankensteniano y supuestamente novedoso. Así –como ya se reportó en su momento desde la sección El Extranjero de este mismo suplemento– esta novena novela de Auster es un producto apasionante por todas las razones incorrectas. Sorprende ingratamente su voluntad de involuntaria –o no– autoparodia a la hora de reprocesar viejos y eficaces *greatest* hits de épocas doradas –cuando todavía no se habían cometido los imperdonables errores de *Mr. Vértigo* (novela con niño volador) o *Tumbuctú* (novela con perrito pensante)– y Auster aparecía como un escritor de fantasías posibles y novedosas. De este modo, los adoradores del hombre encontrarán aquí ecos y reflejos de lo mejor de las austeras *Trilogía de New York*, *El palacio de la luna*, *La música del azar* y de la delilliana *Leviatán*.

Los que esperaban algo más se enfrentarán a la inquietante y desagradable sensación que produce un libro evidentemente escrito para adoradores (muchos de ellos sentirán como guiño cómplice y agradecido el que uno de los protagonistas sea argentino) y sin nada del riesgo que se detectaba en la sebaldiana (antes de Sebald) *La invención de la soledad* o en *Leviatán*. Y aclaración pertinente: no se acusa aquí a Auster por escribir siempre acerca de lo mismo –escritores como Nabokov y Borges y Faulkner lo hicieron con agradecible disciplina y maestría–; lo que irrita aquí es que, sencillamente, Auster escriba, simplemente, lo mismo y esta vez puntuado con perturbadores *déjà-vu* de modales y estrategias de escritores como Denis Johnson, Steve Erickson y Stephen Millhauser disimulados –como se dijo– por un aluvión de cosas ya dichas por Auster en otros libros ya escritos por Auster.

Y si Auster se repite, me repito yo y rescato aquello que escribí a propósito de la edición en inglés de *El libro de las Ilusiones*: "David Zimmer, un profesor partido en dos por su trágica viudez (mujer e hija mueren en un accidente de aviación), pasa los días traduciendo a Chautebriand. Una noche, Zimmer se obsesiona con Hector Mann: un oscuro director de cine mudo, una leyenda de culto, otro desaparecido de su propia vida a partir de una misteriosa tragedia que tuvo lugar en 1929. Zimmer vuelve a reír después de tanto tiempo cuando ve una de sus películas. Zimmer escribe un libro sobre él y un día el misterioso Mann lo invita a ser parte de su vida en un rancho en Nuevo México llamado Tierra del Sueño, donde Mann –fuera del tiempo y del espacio– sigue filmando como si nada hubiera ocurrido. Zimmer acepta la invitación pero llega a destino la noche en que muere Mann. Allí Zimmer se enamora de la perturbadora y caliente Alma, se enfrenta a una viuda un tanto enloquecida y empeñada en destruir las películas secretas de su marido, se citan muchos clásicos, y se alcanza uno de esos finales de Auster donde la epifanía es una suerte de susurro para fans y cómplices incondicionales".

En resumen: *El libro de las ilusiones* se lee, y hasta se disfruta perversamente de sus diálogos a la Subiela, con la misma sensación que se experimenta al ver por novena vez una película que nos gustó mucho y que, de golpe, sorpresa, no entendemos muy bien qué fue lo que le vimos aquella primera noche.

Su epicentro, Macedonio Fernández (1874-1952), tan explorado como desconocido, pone en crisis los sentidos unívocos desatados por los monstruos de la Razón de Occidente, "cuyas tradiciones discursivas resguardan como un tesoro la coherencia consigo mismo, la congruencia de los decires y la continuidad del *curriculum vitae*". Virtudes de discurso funerario que, a criterio de la semióloga Ana Camblong, quedan arrasados por el nombre de autor –"macedoniano"– que se torna política materialista al situar la potencia del "ser" por fuera de la conciencia. Destrabar los resquebrajamientos del lenguaje, la heteróclita discursividad, el estallido de los géneros (filosóficos, psicológicos, en fin: literarios) exige ensayar la "retórica y política de los discursos paradójicos", promesa inscripta en el subtítulo que la autora cumple con las generosas filigranas desenvueltas en su voluminoso *Macedonio.*

De ninguna otra manera que con la economía de la desmesura puede desintrincarse un legado que subvierte el tiempo, instala "las respuestas antes que las preguntas, la fuente después de las filiaciones, los epígonos convertidos en vanguardia", troquelando la lengua, afianzándose en tropos arcaicos, generando neologismos. Por ello, el ensayo de Camblong cruza el torrente haciendo pie en el sólido basamento conceptual provisto por Peirce, Deleuze, Germán García, Sarlo, Adorno, Grüner, Bajtin, Barthes, Nicolás Rosa, Derrida, Perelman, Piglia, Saer (entre tantos).

Proveniente del medio académico, la autora intenta por todos los medios zafar de los anémicos cánones donde quedan varados los parámetros del ensayo. Entonces hace de la semiología y la retórica un cuaderno de bitácora jalonado de citas y referencias que otorgan una indispensable densidad a esa porosa estratigrafía donde se arremolina hasta el torbellino el pensar-escribiendo con el que Macedonio sigue apedreando esa entelequia a la que le dicen realidad.

A fin de desmontar semejante maquinaria, Camblong divide la faena en nueve escalas, todas encabezadas por un "Catálogo"; sucesión referencial de recortes tomados de un autor que operan al modo de prisma que colorea la "Visita Guiada" que le continúa. Cuerpo presente que late, tal visita compone la anatomía de cada aparato macedoniano (*work-in-progress*, metafísica, ficción, humor, poesía, polis) hasta una salida de emergencia, *Exit*, que procura dejar abierto el círculo.

Texto poco apto para incautos y lectores deportivos de la prolífica literalia de Macedonio Fernández, el libro de Camblong requiere de un dominio más que básico de semiología, retórica (nueva y clásica), para empezar. De otro modo, algunos párrafos pueden llegar a borronearse al estilo de una provocación de Sokal ("nuestra investigación toma las duplas estipuladas por los sistemas binarios y las incorpora a la complejidad de los procesos de la semiosis infinita"), a lo que colabora la superposición de resaltados en cursiva de la cita original y de la autora. Efectos estéticos capaces de dificultar pero nunca de quitar hondura a un paisaje submarino donde las letras brillan cuando se abren los ojos.

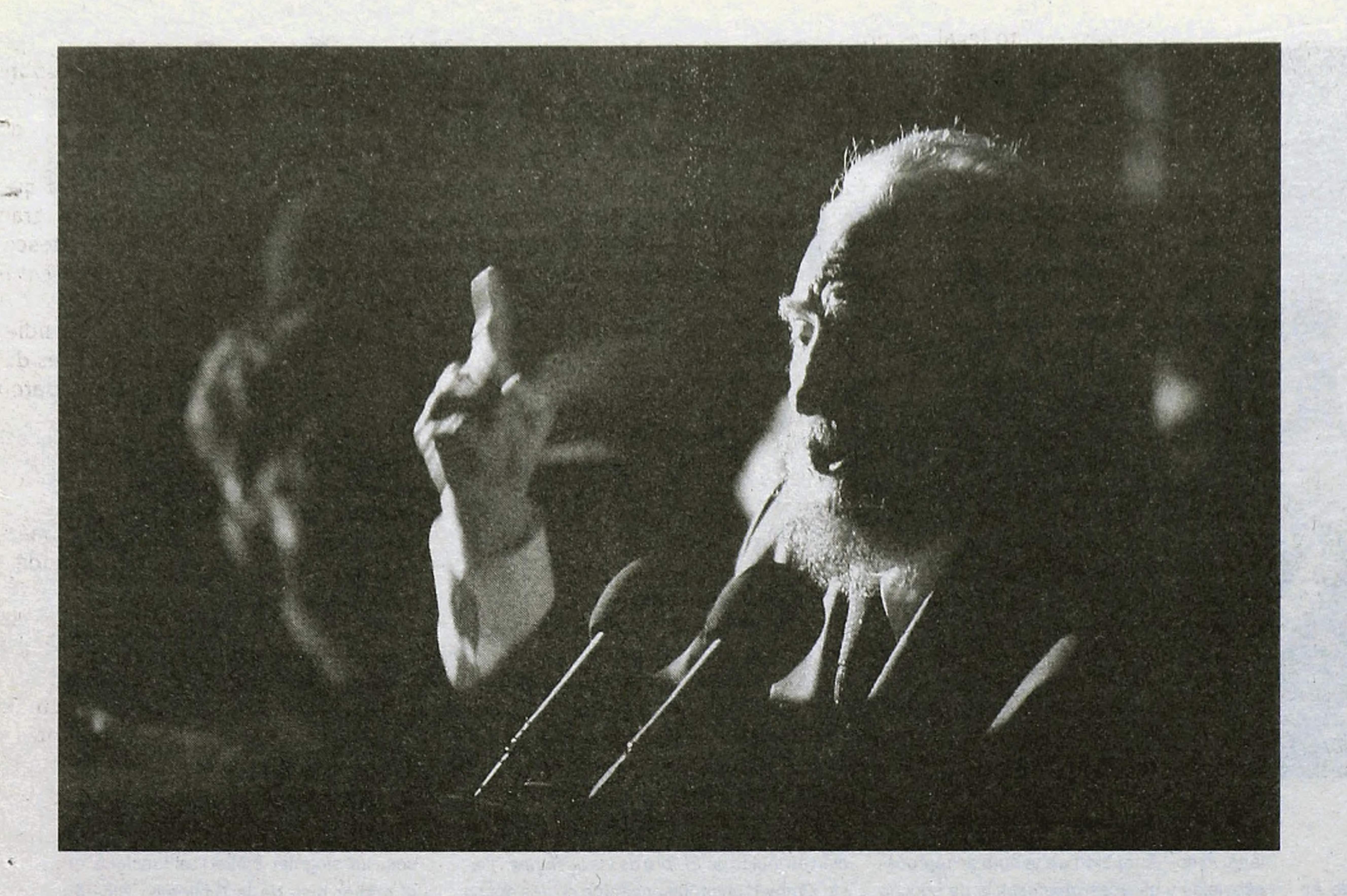
NOTICIAS DEL MUNDO

Sala de embarque La carrera de especialización en Historia y Crítica de la Arquitectura y el Urbanismo de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (UBA) organiza las jornadas "La experiencia del viaje. Miradas e imágenes urbanas en la literatura de viajero", que se realizarán los días 19 y 20 de junio próximos. Mayores informes pueden solicitarse a habitar@fadu.uba.ar o fmnespralarq@Ainterar.com.ar.

Raros y famosos La Dirección General del Libro y Promoción de la Lectura de la Ciudad de Buenos Aires, coordinada por Manuela Fingueret, inauguró el miércoles pasado Circe, la primera "biblioteca tesoro" de la ciudad, que alberga alrededor de cinco mil libros únicos. La singular biblioteca funciona en el primer piso de la Biblioteca Ricardo Güiraldes (Talcahuano 1261) y su acceso será restringido, para un mejor cuidado del valioso catálogo (en su mayor parte proveniente de las donaciones del Dr. Usandivaras y el Dr. De Vedia y Mitre), entre los que se cuentan incunables, ediciones del siglo XVI, primeras ediciones de autores nacionales y extranjeros. La totalidad del material fue restaurado en el marco del Primer Taller de Restauración organizado por la dirección antes citada. Para concertar visitas se debe pedir turno al 4812-3118 (int. 120).

Baldazo de agua fría De acuerdo con un parte de información difundido la semana pasada, Espasa Calpe (sociedad integrada al grupo editorial Planeta) compró la mayoría del paquete accionario de Paidós Ibérica y Paidós Mexicana, ambas sucursales de Paidós, la última de las grandes editoriales argentinas que quedaban en pie. Si bien es cierto que al mismo tiempo Paidós suscribió un convenio de colaboración y distribución con sus pares mexicana y española para garantizar la presencia de Paidós en los mercados hispanoparlantes, lo cierto es que la noticia no puede recibirse sino con melancolía.

Viel & Co. En el marco de la programación para el área Letras del Centro Cultural Ricardo Rojas (Corrientes 2038), que durante el mes de junio lleva la coordinación de Tamara Kamenszain, el viernes 27 se realizará un homenaje al poeta Héctor Viel Temperley, cuyas *Obras completas* serán presentadas en la ocasión. Participarán Delfina Muschietti, Sergio Bizzio, Pedro Mairal y Fernando Molle. Con la actuación de María Inés Aldaburu. Antes, el viernes 13, se planteará la relación entre "Poesía y performance", con la participación de Roberto Echavarren, Adrián Canghi, Na Khar Elliff-ce y Rafael Cippolini y la actuación de Gabriela Bejerman y Beby Pereyra Gez. El viernes 20, en el mismo contexto, habrá una mesa sobre "La poesía de los novísimos", con la presencia de Julieta Lerman, Violeta Percia, Nicolás Cambón y Dolores Gil. Todos los encuentros se realizarán a las 20, y la entrada es libre y gratuita.



INTELECTUALES Y POLÍTICA

La isla

La identidad del campo intelectual latinoamericano tuvo como condición de posibilidad la Revolución Cubana. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina* de Claudia Gilman, que Siglo XXI acaba de distribuir, propone un extraordinario relato sobre los pormenores de esa relación que unió y distanció a la "familia" latinoamericana.

POR DANIEL MUNDO

La transformación del modo en que los hombres piensan e imaginan el mundo puede llevar años o décadas. No consiste en un simple reemplazo ideológico, lo que sería relativamente sencillo de practicar. Es la sensibilidad lo que muta. Si bien estas largas transformaciones del comportamiento no tienen un inicio preciso, a veces algún acontecimiento emblemático sirve de puerta por donde ingresa el espíritu de lo nuevo. En América latina uno de esos acontecimientos fue la Revolución Cubana.

Cuba hegemonizó el imaginario intelectual latinoamericano durante las décadas del '60 y el '70. Sus vaivenes políticos definieron las condiciones que se debían cumplir para recibir el carnet de residencia en el campo intelectual. Revisar esas condiciones y mostrar sus fracturas es de lo que se ocupa *Entre la pluma y el fusil*.

El libro de Claudia Gilman (investigadora del Conicet y profesora de la Facultad de Filosofía y Letras) es más que una simple periodización histórica: se adivina en él una especie de genealogía del campo intelectual contemporáneo. Debajo del intelectual crítico de la actualidad puede vislumbrarse como una sombra rediviva un negado origen revolucionario.

Los intelectuales se encontraron con problemas que no supieron resolver cuando los acontecimientos históricos los enfrentaron con una realidad cuyos límites no eran negociables. En el momento de la acción, los intelectuales tienden a desmentirse. Gilman problematiza esta lección alrededor del caso Padilla, al que le dedica un capítulo de su libro. El intelectual en tanto actor político desea convertirse en la conciencia de la revolución. Más allá de denunciar este travestismo, habría que reflexionar sobre si una revolución tiene conciencia o la necesita, si necesita de otro límite que no sea el terror, la proscripción y la muerte.

En la década del '60 el pasaje del escritor al intelectual fue acompañado por un fuerte antiintelectualismo, que provino, paradójicamente, del mismo núcleo intelectual. Dejar la pluma, tomar el fusil. El Che Guevara como modelo. Gilman muestra las tensiones que las distintas irrupciones del antiintelectualismo generaron en lo que llama la "familia intelectual". Estudia, de este modo, los conflictos de ubicación política que marcaron al grupo de escritores-intelectuales que integraron el *boom* de la literatura latinoamericana, y la importancia que tuvieron los críticos literarios a la hora de definir el canon de lo aceptable y de lo traidor.

Para realizar este estudio Gilman frecuenta las revistas y semanarios más importantes de la década: *Casa de las Américas*, *Marcha*, *La rosa blindada*, *El corno emplumado*, entre muchas otras. Estas revistas desbordaban el estrecho campo intelectual y repercutían en los espacios sociales y políticos. Los intelectuales, en aquella época, intervenían, discutían y debatían en congresos y revistas desde sus obligaciones sociales o su identidad latinoamericana hasta qué significaba la nueva narrativa.

El libro de Gilman, al focalizar estas prácticas de intervención y compromiso, plantea también la pregunta sobre la entidad conflictiva de esta voz revolucionaria del intelectual que tenía tanta repercusión pública. ¿No cumpliría esta voz, en última instancia, el papel de un ventrílocuo, un personaje que ganaba todas las discusiones en la medida que la vida del hablante no se pusiera en juego? La condena o el dictamen absolutorio de un género, de un libro, una revista o un escritor, provenía, finalmente, de la Isla. La isla se había convertido en una especie de Corte que los intelectuales visitaban religiosamente, y que imponía no sólo los temas de los que se podía debatir sino también las reglas de conducta y las maneras de hablar (que había que cuidarse de obedecer y no cuestionar). A fines de la década del '60, la política cubana cambió, y el viraje se acentuó y endureció en los años sucesivos. Los intelectuales consagrados comenzaron su éxodo. La discusión del campo intelectual versó sobre el realismo. ¿Qué es el realismo? Los latinoamericanos, como antes los europeos, renegaban de los parámetros artísticos impuestos por las políticas estéticas soviéticas: Latinoamérica tiene otra realidad. Su realidad es tan híbrida, informe, caótica, que llamarla realidad parece ser un acto de magia. Desde la literatura fantástica hasta el "realismo mágico" y maravilloso, ninguna manifestación de lo humano sería ajena a lo real. La revolución, en un momento, se vio obligada a renegar de esta pluridimensionalidad de la realidad. El realismo se redujo a la literalidad. Había que contener la dispersión revolucionaria. Los "hombres de transición" tenían que decidirse: arrancar de sí al viejo hombre y tomar entonces el camino de la zafra (el "Discurso sobre la zafra" de 1970, en el que Fidel tuvo una fuerte postura autocrítica, representó un punto de inflexión, el final de una época y el comienzo larvado de otra), o dejar de llamarse revolucionarios.

La gran mayoría de los intelectuales que Gilman cita vivía en Europa: su consagración, sostenida por el proceso revolucionario iniciado en Cuba, se fundaba en el mercado y el éxito comercial. El dilema ya no consistía en un mero problema de conciencia.

La época sesenta/setenta parece hoy clausurada. Se despliega como un idílico paraíso intelectual y político cuya herencia se invoca con facilidad, aunque nadie la asuma. Gilman ilumina algunos de los sentidos de ese legado. La revolución mundial no triunfó. El hombre nuevo que ella pariría fue producido por el capitalismo brutal que irrumpió a mediados de los '70, una forma política que privatizó toda experiencia y redujo la existencia a la satisfacción frustrante del placer en el consumo conspicuo. Este régimen de vida obligó a muchos intelectuales a profesionalizarse y convertirse en académicos. Los acontecimientos históricos se encargaron de erradicar algunas de las ilusiones que poblaban su mundo. Otras ilusiones, que se relacionan con la misma supervivencia del intelectual, persisten: "la obstinación crítica", termina diciendo Gilman, "es una de ellas".